

EL TEATRO ESPAÑOL EN EL SIGLO XVIII

Por JUAN ANTONIO TAMAYO

LA gloriosa figura de Calderón desaparece en 1781. El Maestro, por su larga y fecunda existencia, ha sobrevivido a muchos de sus discípulos. Su muerte precipita nuestro teatro en rápida y profunda decadencia. Poco a poco van desapareciendo los últimos discípulos de Calderón que mantienen el pabellón dramático con alguna dignidad. En 1704 muere Bancés Candamo; Zamora—que renovó la figura del Burlador—, en 1728; Hoz y Mota, en 1714. Quedan autores de ínfima laya, perpetradores de engendros; entre ellos, más que por su originalidad por la habilidad con que beneficia los inagotables filones del teatro de los grandes maestros, destaca Cañizares, que muere en 1750. En el desolado panorama de la decadencia de nuestro teatro apenas merecen un recuerdo, por su extravagancia, las travesuras escénicas de aquel ingenio disparatado y anárquico que se llamó don Diego de Torres Villarreal.

El teatro de Torres está hoy totalmente olvidado, a pesar de que cuidó de recogerlo en un volumen de sus obras: el titulado *Juguetes de Talía*. En él incluye una comedia, con sus correspondientes entremeses, dos zarzuelas y varios sainetes, intermedios y fines de fiesta. La comedia *El Hospital en que cura amor de amor la locura* carece de valor literario y está cuajada de detalles de pésimo gusto, pero es notable por

representar un olvido total de nuestra tradición, de la que totalmente se aparta, para ensayar un tipo de farsa contemporánea de sales gruesas. Es interesante observar que este teatro de Torres fué compuesto no para actores profesionales, sino para ser representado en funciones privadas en casas de encumbrados amigos del autor, como la de los Marqueses de Coquilla, en Salamanca. Las piezas menores se adaptan mejor al gusto del entremés del siglo xvii y al genio estrafalario y sin escrúpulos de su autor.

En tan lastimosa decadencia nuestro teatro, fatalmente, la minoría culta había de volver los ojos a Francia, y ya se advierte esta tendencia en la famosa e influyente *Poética* publicada en 1837 por don Ignacio Luzán.

El estrecho espíritu de imitación del arte dramático grecolatino origina en Francia, en el siglo xvii, un tipo especial de representaciones sometidas a leyes minuciosas. Una interpretación errónea de Aristóteles y la incomprensión y sentido literal con que se quería adaptar la antigüedad helénica, conducen a la teoría famosa de las tres unidades, proclamada primero en Francia por Jean de la Taille, en 1572, pero impuesta por Nicolás Boileau Despreaux (1636-1711), poeta predilecto de la Corte. Boileau fué el dogmatizador del pseudoclasicismo, y los principales dramaturgos franceses—Corneille, Racine, Molière—observaron puntualmente las doctrinas expuestas en su *Arte poético*, en verso, y en sus obras en prosa.

La teoría de las tres unidades—que se aplicaba por igual a la tragedia y a la comedia—exigía el cumplimiento de las llamadas de acción, lugar y tiempo. Los teorizantes coinciden en exigir para toda clase de obras narrativas y dramáticas la llamada unidad de acción—aunque alguna vez haya sido quebrantada en la literatura moderna—; pero causa verdadero asombro que se intentara, en serio, imponer las absurdas limitaciones de las llamadas unidades de tiempo y de lugar, según las cuales la acción dramática había de desarrollarse en el espacio de veinticuatro horas y en un solo lugar, sin mutacio-

nes escénicas. Boileau, en el Canto III de su *Art Poétique* expone su doctrina en esta forma fría e impecable :

Que le lieu de la scène y soit fixe et marqué :
Un rimeur, sans péril, delà les Pyrénées,
sur la scène en un jour rassemble des années.

Là, souvant, le héros d'un spectacle grossier,
enfant au premier acte, est barbon au dernier.

Mais nous, que la raison à ses règles engage,
nous voulons qu'avec art l'action se ménage ;
qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.

La doctrina expuesta en estos famosos versos se expande por toda Europa. En España encontró gran resistencia. El «impaciente ibero», de que habla en su traducción Arriaza, acostumbrado a la riqueza y variedad del teatro de la escuela de Lope y de Calderón, no se dejaba seducir por aquella fórmula simplista :

«que en un sitio, en un día, un hecho solo
tenga hasta el fin el auditorio atento».

Por otra parte, tampoco comprendía la razón de separar llanto y risa en dos géneros inconciliables y rígidos: tragedia y comedia. Seguía gustando el público de la libertad creadora y la variedad sin límites de nuestros antiguos autores, los cuales no estaban tan olvidados como pudiera creerse, según se observa fácilmente comprobando las solicitudes y licencias de impresión, las censuras y los anuncios en periódicos de la época. Difiere, eso sí, la estimación y el conocimiento que se tenía entonces de los grandes autores del Siglo de Oro del que hoy tenemos de los mismos. En general, mientras los más antiguos, sobre todo Tirso, estaban muy olvidados, gozaban de mayor crédito los de más próximo florecimiento,

como Moreto y Calderón, y disfrutaban de popularidad muy superior a la que ahora gozan autores como Solís y Cañizares, a los que hoy atribuímos un valor muy secundario en nuestros dramaturgos.

Planteado así el problema, se verifica en la segunda mitad del siglo XVII el fenómeno del divorcio entre la masa popular y la minoría culta. Esta se aproximaba a los modelos y normas franceses, que seducían como la más brillante manifestación de la literatura contemporánea; pero no supo educar al público haciéndole gustar de las nuevas formas de arte. Como a la comedia española, aun degenerada, no le faltaron defensores, se entrecruza la época con una serie de polémicas cuyo estudio es interesantísimo para la historia de nuestra cultura. La mejor defensa del Teatro español, más citada que conocida, es el *Discurso crítico* que publicó, en 1750, don Tomás de Erauso y Zavaleta, probable pseudónimo del Marqués de la Olmeda, don Ignacio de Loyola Oranguren, que anuló la disparatada *Disertación* puesta por Nasarre al frente de su reimpresión de las comedias cervantinas. De todos modos, los clasicistas obtuvieron pronto un éxito con la prohibición de los Autos Sacramentales (1765), decretada por el Conde de Aranda, después de una violenta campaña de don Nicolás F. de Moratín y de Clavijo y Fajardo. Con los Autos Sacramentales desaparecía uno de los géneros más característicos y españoles de nuestro teatro del Siglo de Oro, aquel en que Valdivielso y Calderón habían puesto más profundo sentido católico utilizando con sin igual maestría todos los recursos de la alegoría y de la plástica.

Mientras tanto, los poetas cultos estrenaban obstinadamente severas tragedias que el público, con no menos obstinación, se abstenía de aplaudir. La fusión en una de las dos compañías dramáticas actuantes en Madrid, y la genial interpretación de María Ignacia Ibáñez, no salvaron al *Sancho García* de su enamorado Cadalso. Sólo triunfa, entre toda la engolada producción de tragedias, *La Raquel*, de don Vi-

cente Antonio García de la Huerta; obra, aunque de factura clasicista, escrita con elocuencia y pasión y que, además, por el tema, entronca con nuestro teatro del Siglo de Oro.

Al lado de la tragedia engolada y declamatoria, el clasicismo afrancesado pretende imponer un tipo de comedia sencilla y clara, de ambiente ni popular ni aristocrático, que no dudaríamos en llamar burgués si las luchas sociales no hubieran desnaturalizado el recto sentido de esta palabra. El buen público tumultuoso y apasionado de los teatros, al que Comella y otros escritores a la antigua usanza solían transportar en sus obras de las Cortes a los campos de batalla, y que se divertía con los desplantes de reinas y chambelanes, no se podía conformar fácilmente con estas anécdotas simples sosamente escenificadas. Los ensayos de los escritores más cultos no tenían éxito, y sólo la indudable experiencia dramática y el buen gusto de don Leandro Fernández de Moratín consiguió triunfar, logrando, aun más que el aplauso, el general conocimiento de sus méritos. Moratín, en otro ambiente más propicio, hubiera escrito páginas brillantes para el Teatro español. De sus cinco comedias originales, dos son obras perfectas: *El sí de las niñas* y *El Café*, aunque más que por sus cualidades sobresalientes por la ausencia de defectos. Dentro de su tono menor, de su colorido suavemente empastado, son dos obras maestras, sobre todo si se las compara con las restantes producciones de su tiempo. Conocedor profundo del teatro francés y del italiano, así como del español del Siglo de Oro, don Leandro no rinde tal vez el fruto que se podía esperar de su amplia cultura dramática, de su formación humanística y de su talento indudable. Su carácter tímido y retraído, y los azares políticos que turbaron su vida, no eran, por otra parte, propicios para que produjera obra copiosa precisamente en un género como el dramático, que exige avasalladora personalidad humana, ímpetu y decisión de triunfar. Sin embargo, pese a su obra parva, Moratín es el primer autor de su tiempo.

Otra dirección en el teatro del siglo XVIII es la comedia declamatoria y sentimental, también de origen francés: La *comédie larmoyante* está representada más allá de los Pirineos por Nivelles de la Chaussée y Diderot, entre otros. Nuestra *comedia lacrimosa* más característica es *El delincuente honrado*, de Jovellanos, obra dividida en cinco actos y escrita en prosa tan honrada como el duelista Don Torcuato, personaje principal de la obra. Lo más curioso es que el autor, clasicista a machamartillo, resulta aquí cultivando un género claramente prerromántico, por la declamación humanitaria y el espíritu de rebeldía que existe al contraponer la ley natural inmanente, y la ley positiva y escrita.

La otra gran figura del teatro en el siglo XVIII es, junto a Moratín, el sainetero madrileño don Ramón de la Cruz, a quien se suele presentar, frente a don Leandro, como representante de la tradición española y lo es, ciertamente, aunque sólo en las obras menores, pues cuando escribe obras extensas sufre también la influencia del teatro francés e italiano de tipo pseudoclásico. Lo que ha dado a don Ramón de la Cruz fama imperecedera son sus sainetes, deliciosos cuadritos populares en los que un levísimo asunto sirve de pretexto para el desfile de tipos de la época vistos con fina observación costumbrista y, a veces, con agudos rasgos satíricos. Los sainetes de Cruz nos han familiarizado con los bailes de candil y las vendedoras de castañas, con los mercaderes del Rastro, las majas vengativas y los valentones fachendosos, con los abates jaraneros y los señoritos remilgados...

Uno de los personajes de la segunda parte de su sainete, *La Comedia casera*, alardea de que no estudia en otro libro que en el de la realidad misma:

—Señor don Blas, ¿de qué libro
ha sacado usted ese texto?

—Del teatro de la vida
humana, que es donde leo.

Estas palabras podrían ser aplicadas al propio Cruz. Se inspiraba, sí, ciertamente, en el teatro de la vida, y sus sainetes eran acogidos por el pueblo con singular complacencia; el público se reconocía en ellos, con sus defectos y virtudes, se recreaba en contemplarse en aquel vivo azogue del sainete y hasta hallaba una complacencia singular cuando veía a los personajes de la clase media objeto de inocente burla, mientras el poeta reservaba su más cordial comprensión para los tipos más pintorescos y populares.

Majas y soldados, damas y petimetres desfilan por los sainetes del gaditano Juan Ignacio González del Castillo; pero también payos y lugareños, marinos, toreros y gitanos que llevan a sus obras el colorido de la feria del Puerto y el salado sabor de las marismas de su tierra. Mal conocido el teatro de González del Castillo, representa una fórmula del sainete más próxima a la regularización neoclásica, y bien merece un estudio demorado que tal vez emprendamos algún día. Su teatro es evidentemente inferior al del sainetero madrileño, indiscutible primera figura en este arte menor, pero le concede dignamente decoroso lugar en la historia de nuestras letras. González del Castillo, como Cruz y Moratín, vivió triste y pobremente, pero, más dichoso que éstos, tuvo la fortuna de morir joven... Entonces las obras dramáticas no se hacían centenarias merced a una propaganda bien dirigida, y el autor lo único que ganaba con ellas era la popularidad.

Los tipos de teatro que hemos reseñado se prolongan durante el primer tercio del siglo XIX. La guerra de la Independencia origina un florecimiento ocasional del teatro satírico, de tendencia política, que todavía no ha sido estudiado, y que constituye la nota más característica de esta época. Quintana, Cienfuegos y otros escritores continúan manteniendo el tipo de tragedia del siglo XVIII. En cuanto a la comedia es bien perceptible la eficacia de la lección moratiniana. Todo ello ha de hundirse y desaparecer con el romanticismo, moda tam-

bién de origen extranjero, pero más adecuada a nuestro temperamento y sensibilidad que el arte frío y racionalista de los neoclásicos. La tragedia, altiva y engolada, parece totalmente, siendo sustituida por el drama romántico exaltado y polimétrico. La comedia moratiniana, enriquecida por el ingenio y las sales de Bretón, se transforma en un tipo más moderno y complicado. En el sainete perdura el recuerdo y ejemplo de don Ramón de la Cruz.